

AZ INTELLEKTUÁLIS KÖLTŐ.

A magyar költészet nagy kora talán egyik irodalom felé sem fordult olyan kinyitott szívvel, mint a távoli Anglia költészete felé, melyhez még fel nem derített analógiák vonzották. Byron, Scott, Shelley, Moore, Dickens hatása a magyar 19. században sokkal valószínűsőbb, semmint francia vagy német kortársaiké; különösen azért, hogy Arany János, régibb irodalmunk legtanultabb költője, a vele rokon angol romantikához fordult legszívesebben mintáért és buzdításért. A nagy generációt követő nemzedékek mintha elvesztették volna az Angliába vezető, vagy Angliából vezető utakat. Az angol líra is jelentéktelenebb lett a romantikus nemzedék letűnte után, később pedig a francia szimbolizmus diadalmas felcsillagzása magára vont minden tekintetet, mely túlnézett a magyar határokon. A ma élő költők közül mindössze kettő (igaz, hogy a legjavából) engedte áthullámozni versein az új angol líra méltóságteljes, fáradt páthosztát: Babits Mihály és Tóth Árpád. Tóth Árpád Keats ódáinak érett gyümölcsös édességét ízlelte és Wilde jó verseinek finomságát; Babits Mihály fiatalságának tanulékony és szomjaolthatatlan intellektualitásával küzdött a „nehéz” angol költők, Browning és Swinburne új dalaival.

A magyar irodalom strukturális képét, mint ismeretes, az teszi különösen érdekessé, hogy az európai szellem valamennyi mozdulása valamiképp továbbrezeg benne. Így, lényegére összeszűkítve, mégis lényegének totalitásában él, mint a csöpp mozifilmen a mozivásznon egész élete, az angol 19. század egyik nagy szellemi áramlata Babits Mihály költészetében. Arra a később egész Európára átcsapó áramlatra gondolunk, melynek kezdetét a prerafaeliták és Swinburne neve jelöli.

Irodalmi hatás nincsen bizonyos belső analógia nélkül; hiszen a hatás legszebb esete az, amikor az egyik költő a másikat ráeszmélteti eddig öntudatlanul rejlő képességeire, érzéseire, ritmusaira és amikor példája által felbátorítja, hogy napvilágra engedje kiérni az új ritmusokat. Ez a viszony Babits és az angolok között is. A belső rokonság elsősorban költészetüknek intellektuális voltában áll. Ma már kezdünk mosolyogni a romantikus művészetelmélet „szent örület” theóriáin, már nem követeljük meg a költőtől, hogy gyermek legyen, aki játsszó ösztönösséggel teremt maga sem tudja mit; hogy olyan spontánul törjön ki dala az ihletettségből, mint a könnyek és a kacaj; hogy felejtse el mind, amit tanult, sőt amit az ősei tanultak és lássa a világot a rousseau-i ősember „romlatlan” szemével; nem akarjuk, hogy az imbecillitásig eredeti, spontán és őszinte legyen, mert láttuk az impresszionizmus vallomásoskodó érzés-kufárságaiban és az expresszionizmus kínosan gyártott eksztázisában, hogy mily torz karikaturákig vezet el a vitalisztikus esztétika. Az emberi léleknek nem természete, hogy spontán és őszinte legyen, a lélek is, ez az „animula frigida, nudula”, rejtőzködő, öltöz-

ködő természetű, mint a test és a lélek legszebb, legangyalibb ruhája a Szellem, az intellektus.

Ép ezért az intellektuális élményt, a gundolfi „Bildungserlebnis“-t nem szabad kevesebbre becsülni, mint bármily más, lélekben valóságos élményt. A költői alkotás értékét a tudatosság sem csökkentheti; ha alkotásának öntudatlan volta tenné nagygyá a költőt, akkor csak a primitív népektől várhatnánk valami újat a lírában, valami lírai jazzbandet. A romantizáló esztétika hibája ott volt, hogy a tudatosságot összetévesztette a lélekben álsággal. Itt két különböző ellentétpárról van szó: a tudatos és ösztönös, továbbá a lélekben álságos és lélekben valóságos antithézisei. Lehet valami lelki megnyilatkozás, pl. egy vers, teljesen ösztönös alkotás és mégis lélekben hamis, felfűjt, nagyzó, halálról beszélő, ahol csak fejfájásról van szó, sőt épen az egészen ösztönös, elengedett, u. n. automatikus írásnál forog fenn a lélekben-hamisság legnagyobb veszedelme. (L. Seilliére: *Le Mal romantique* bev.) Lehet viszont egy vers teljesen tudatos, kiszámított alkotás, melynek mégis minden sorát a lelki élet ömlő valósága tölti el, példa rá Baudelaire *Harmonie du Soir*-ja.

Az angol költők voltak az elsők, akik mindezt felismerték és a 19. század zseni-kultusza közepén, támadtatva és meg nem értve, tudatos és tanult költészetet mertek produkálni: Browning rászabadította a lírára a kor világnézeti harcait, viaskodó problémáit, nehéz és fájdalmas gondolati gazdagságát, a szellemi ember jeges birodalmát forró, „zivatáros szerelmű“ lírává tette, — a prerafaeliták pedig és féltestvérük, Swinburne a forma tudatosságát, az alkotásnak a festészet példáján okult, tanulható technikáját be merték vallani és meg merték valósítani.

Babits Mihály is, mint angol elődei, a *Nyugattal* diadalra jutó új spontánság-kultusztól körülvéve, — mely reakció volt az előző generáció némely tagjának nem annyira tudatos, mint inkább lélekben álságos, epigonosan utánaérezett költészetére — elszigetelten és egyedül, intellektuális lírát alkotott. Az elvont gondolatnak ritmus-testet faragott, a formát a műves nyugodt tudatosságával kezelte, őseül Arany Jánost választotta és megvetette az őszinteség hazug attitűdjét:

Ha költő, ki lázát árulja: „tessék,
itt állok cédán, levetkőzve, láss“,
ez nem költészet, de aranyművesség,
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Az újítók minden balsorsa elérte, a kétfelől támadtatás keserősége is: a régieknek nagyon új volt és az újaknak nagyon régi és hideg tudatosságának művészet-ethikai értékét, a szemérmességében tökéletes forma mögött rejlő igaz érzésvilágot kevesen értették meg. De a fiatal generáció növekvő hódolata igazolja a költő igazát.

Swinburne és Babits költészetének egyaránt előfeltétele a prerafaelitizmus: költői attitűdjük Rossetti formákba mélyedő festő-attitűdjével, W. Morris fáradhatatlan polihosztor attitűdjével, Burne-

Jones álmatag szorgalmával sokkal rokonabb, mint pl. Verlaine elátkozottságával vagy Ady őskajános tornájával. Attitűdjük távol áll a 19. század költőjének sors-játszotta hangszer-beállítottságától és közeláll a régibb századok művéséhez. Számukra a költészet nemes munka, magasztos emberi kötelesség. „A művészet a munka közben érzett gyönyörűség kifejezése”, — mondja W. Morris. Hogy ez a tétel igaz-e, nem biztos; de elmondható Swinburne és Babits költészetéről.

Mint igaz művesekhez illik, Swinburne és Babits nem választott költő-voltukra gögősek, hanem technikai tudásukra (abban az értelemben, ahogy Swinburne mondja: „amint a festő technikai munkája a szemhez fordul, a költő technikai munkája a fülhöz fordul”). Mindketten félelmes szakemberei a rímnek és a ritmusnak, nemcsak gyakorlatban, hanem elméletben is. Swinburne híres tanulmányában, *A Study of Shakespeare*-ben, szemrehányást tesz a Shakespeare-kutatóknak, hogy nem a fülükkel, hanem az ujjukkal hallanak, míg ő, pusztán rím- és ritmus-érzékére támaszkodva, verstani alapon próbálja megoldani a Shakespeare-kronológia problémáit. Hasonlóképpen minálunk Babits a verstan legnagyobb tudója: nagy harca Földessy Gyulával az Ady-versek ritmikája körül a szemünk előtt játszódott le.

Mint igaz művesekhez illik, mindketten szenvedélyes dekorátorok. A dekoráció fejezi ki legtisztábban a munka közben érzett gyönyörűséget. Hasonlataikat nem a mindennapból merítik, sem a lélek életéből, hanem keresik a választottat, a ritkát, a drágát, melynek felemlítése a verset külsőleg értékesebbé teszi, „díszítik” a verset, kívülről hozott dolgokkal, mint a középkori vagy a keleti költők. „Örök dolgok közé legyen híred beszótt”, mondja Babits egy verse, hol kedvese szfinkszek, piramisok, a Nilus, ivor plektrum, rubin, a nap arany keze, a Nyugat küszöbe, hatezer év és egy üstökös között jelenik meg. Swinburne álarcos menetben huszonkét bibliai és egyéb régi királynőt vonultat fel, a renaissance-ember kéjével dobálva rájuk leíró képeket és hasonlatokat. Prerafaelita festmények dekoratív komolysága kísért Babits egyik-másik versében: *Klasszikus álmok*, *A Danaidák*, Burne-Jones kép-jeleneteit hozzák ritmusokba és a rózsák, a prerafaelita rózsák, melyek Dantera hullanak Rossetti festményén és misztikus háromszögben hervadnak egy másikon:

Nagy tornyos nyoszolyában,
fekete nyoszolyában,
fehér rózsák között,
úgy alszik Csipkerózsza,
rózsák között a rózsá-
álomba rejtőzött.

Szeretik a dekoratív allegóriát, a középkor sokat bántott nemes tradícióját, melyet kiszorított testvére, a szimbólum. A szimbólum nem dekoráció, a szimbólum a vers testéhez tartozik; az allegória kívülről hozott, kezelhető, körüljárható és épen ez adja meg tech-

nikai varázsát. A szimbolum együtt születik az élménnyel, az allegória intellektuális munka eredménye, az egyenlet ismeretlenje, melynek a megtalálása logikai örömet okoz (ez a logikai öröm az intellektuális költők sajátos hangulati varázsa). Swinburne legszebb allegorikus költeménye a *Ballad of Life*: a Hölgyet három allegorikus alak veszi körül: Kéj, Szerelem és Félelem, kik a hölgy dalára csodálatosan átváltoznak Szerelemmé, Bánattá és Szánalomná. (Babits egyik legszebb verse, a Két Nővér, szintén allegorikus átalakulás, a Bánat és a Vágy egybefonódó egymásba-alakulásának allegóriája.) A rímelő hosszú sorok Swinburne tengeresen zugó ritmusaira emlékeztetnek, a gondolat Swinburne alapélményformájával, a kéj és kín ambivalens egységével rokon, a *Rococo* c. versben páratlan zenébe olvasztott gondolattal:

The snake that hides and hisses
In heaven we twain have known,
The grief of cruel kisses,
The joy whose mouth makes moan,
The pulse's pause and measure,
Where in one furtive vein
Throbs through the heart of pleasure
The purpler blood of pain.¹⁾

Az egyezés a beszédformáig megy, a költőien egyedül lehetséges beszédformáig, melyben az allegória kimondja saját értelmét, tehát a drámai formáig. Swinburnenél:

That Fear said: I am Pity that was dead
And Shame said: I am Sorrow comforted
And Lust said: I am Love.²⁾

Babitsnál:

s szól néha könnyezve a Vágy: „Én vagyok a Bánat“,
s szól néha nevetve a Bánat: „Én vagyok a Vágy“.

Ha a Bánat és a Vágy víziójához hozzátesszük még a „fekete hunyort“, melyből fűzérük van kötve, ezt a valahogy nagyon prerafaelita növényt, akkor ez a vers méltó előhangja Babits Mihály angol periodusának, bár nem tudom, hogy időrendben megelőzte-e ennek a periodusnak nagy dokumentációját, a *Laodameiád*t. Ebben a versben feltaláljuk már az angolos hatás minden lényeges mozzanatát: a prerafaelita dekorációt, a swinburnei verselést és a swinburnei pszichologikumot.

¹⁾ „A kigyót, mely rejtőzik és sziszeg | a menyben, ismertük mi ketten | a kegyetlen csókok bánatát | a gyönyört, melynek ajka nyögésre kész | a szívverés szünetét és taktusát | mikor egy futó érben | dobban a gyönyör szívén át | a kín bitorabb vére.“

²⁾ „Hogy Félelem szólt: Én vagyok a Szánalom, aki halott volt | és Szégyen szólt: Én vagyok a megvizsgált Bánat | és Kéj szólt: Én vagyok a Szerelem.“

Azt az újat azonban, melyet a prerafaelita formanyelv jelentett a 19. században, nem jellemeztük teljesen a dekorációval és az allegóriával. A prerafaelita és swinburnei formakincs nagy szerepet játszott Babits legnagyobb művének létrejötténél: Babits Mihály nyelvalkotásánál. Ennek a nyelvi alkotásnak, valamint a prerafaelitakénak, igen fontos lélektani jellemzője: hogy itt tudatos nyelvalkotásról van szó. A költő fáradhatatlanul és egyben csoda-várón, a misztikusok türelmetlen áhitatával keresi a számára legfontosabbat, a nyelvet. Azt az egyetlen nyelvet, azt a minden eddigtilt különböző nyelvet, melyben a régi és banális szavak is új életet nyernek, mely már a pusztá inonációja által hordozza és sejtelmesen kifejezi azt, ami a költőnek kifejezni adatott. Ady fiatalkori verseskötetei nagyszerű példái a költő nyelvkereső zarándokútjának. Babits nem publikálta első verseit és első kötete már teljes vértetben mutatja be, abban a sajátos hanghordozásban, melyről ma már minden gimnazista felismeri akár a mester, akár tanítványai verseiben: ez Babits hangja!

A költő nyelvét nem befolyásolhatja idegen nyelvű költő; költői szempontból minden nyelv egyetlen adottság, „őnyelv“, olyanforma őnyelv, amilyennek ezt régi nyelvészeink elképzelték. A legnemzetközibben tanult költő is nyelvi szempontból nemzetének költészetéhez fordul inspiráló és még inkább elrettentő példáért; innen tanulja meg azokat a kifejezéseket, „melyeket ma már nem lehet leírni“. Ha egy angol szó elavult, ez nem gátolja a magyar költőt, mert az irodalomban nem a szó fogalmi értéke számít, hanem jelentés-hangalak-egysége, mely minden nyelvben külön értékskálákba rendeződik.

Hatásról tehát nem beszélhetünk. Mindössze azt gondoljuk hogy Babits Mihály belső formakeresését követve, de az angol példán felbátorodva körülbelül ugyanazt az alkotást vitte végbe a magyar nyelven, melyet az angolban Rossetti kezdett szonettjeivel, Swinburne teljesített és Yeats végső szépségéig fejlesztett. Az ilyen nyelvi újnak fogalmi kifejezése óriási nehézségekbe ütközik. Hiszen grammatikán itt igen kevés múlik. Talán hosszú időnek kell addig lefolynia, a magunk nyelvének egészen más formákat kell öltetnie, hogy egy költő nyelvét, mint zárt, egységes alkotást, mivoltában intuíciónkkal felfoghassuk. Mi is csak tapogatózó irányjelzést akarunk adni, mikor azt mondjuk, hogy az angolok és Babits nyelvreformjának centruma: a mondat bipoláris feszültségének a végső kig való fokozása. Bipoláris feszültség alatt értjük azt az eleven valamit, mely a költői, ritmikus mondatnak első szótagintonációja és a pontot megelőző hangleszállítás között áramlik. Ennek a feszültségnek formálásában rejlik a mondat stílusproblémája. Itt lehet felismerni a klasszikus stílus mondatát „kiegyensúlyozottságáról“, mely annyit jelent, hogy a mondat súlya arányosan megoszlik a kezdeti és a végpont között: ezt fejezi ki az antik körmondat előtag-utótag szabálya vagy a francia alexandrin középtűt elhelyezett cezúrája. A romantikus formatörekvés a bipolaritást legszí-

vesebben feloldaná, hogy mondatformája is hordozója legyen a végtelenbe tendálásnak: az enjambement elválasztja a pontot, az értelmi sorvéget a ritmikus sorvégtől, hogy ezáltal a pont mondatlezáró erejét csökkentse. Szereti a félig befejező írásjeleket, így a gondolatjelet és a kettőspontot, hogy a pontok számát megcsökkentsék; a sok gondolatjel, pontosvessző és kettőspont után végül is a mondatvégző pontnak már nincsen semmi feszültsége, a mondat a végtelen felé elhullámozott, elvérzett, a pont a végkimerülés jele csupán. (V. ö. Zolnai Béla: A látható nyelv, Minerva, 1926.)

Az angoloknál és Babitsnál a mondat általában megmarad bipoláris zártságában, de igyekezik ezen a zártságon belül annyi súlyt magára venni, amennyit csak elbir. Konkrétan: először is a mondat hosszára nyúlik, még pedig nem romantikus módon, tehát halmozással, mellérendelt mondatok egymásradobálása által, hanem az egyetlen mondat nyúlik meg mellékmondatok és jelzők tömegével. Másodsor a mondat csupa súlyos alkatrészt hordoz magában: minden egyes szó a mondat értelmének konstruálásához szükséges, vagy fontos jelző, hasonlat, elengedhetetlenül.

Az ilyen mondatforma hangulata: a végsőkig feszítés és mégsem kirobbanás hangulata, (a grillparzeri „wir glihten, aber schmolzen nicht“ lélekállapota.) Olyan valami, mint pl. az ember, akit csordultig eltölt a harag, de nem üt és nem is szól. A visszafojtott szenvedélyek lelki habitusa ölt testet az ilyen mondatokban. (Eppen ezért mi teljesen tévesnek érezzük az angol kritikusok véleményét, akik a preraphaelita lírát érzéki költészetnek nevezték és azt hisszük, hogy ez a stílus minden barokkos színpompája dacára (vagy — ki tudja — talán éppen azért) aszkétikus stílusnak nevezhető. Ha megvizsgáljuk, rokonságot fog mutatni a nagy misztikusok stílusával: Ferideddin Attarral, Dantéval, Seuseval, Szent Teréziával.) *göndör és határozott*

Másik főjellegvonása a babitsi nyelvalkotásnak az arisztokratikus szóválasztás. (Az angol lírában Wordsworth és még inkább Byron; a magyarban Petőfi a demokratikus szóválasztást tették általánossá; az angoloknál azóta Swinburne.) nálunk Babits az első, aki következetesen megvalósította a költői szavakhoz való visszatérést, ill. a demokratizált szavakat ők újra költőivé szentelték. Babits használ ugyan néha groteszkül hétköznapi szavakat, mint „megmodernigényesült“, de valahogy olyan undorodó gesztus idézőjelei közt, mint aki békát fogott.)

A preraphaelita költészet magatartása egyházian, hieratikusan komoly, ez nyilvánul meg a szóhasználatban is. Rossetti azt mondja:

A Sonnet is a moment 's monument,⁴⁾
Memorial from the Soul's eternity.

Babits szerint:

Minden szonett egy miniatűr oltár. *R*

⁴⁾ Egy szonett egy pillanat emléke | emlékjele a lélek örökkvóltáról.

A költészet művesség; de éppen ezáltal magasztosul fel: mint a középkori iparos munkája, aki Isten nagyobb dicsőségére dolgozik. Ruskin valósul itt meg preraphaelita hívein át: „all art is praise”, minden művészet istentisztelet.)

Az arisztokratikus költői nyelv is, úgy lehet, visszafojtott szenvedélyek jele, gondoljunk a barokk nagy homályosaira, vagy a modernebbek közül pl. Kölcseyre, Hölderlinre, Georgere. Adynak, az életében is kevéssé cenzurálnak, minden szó jó. Az olyan költő, mint Swinburne és Babits, egyes szavakat nem írhat le; szinte szorongó félelem van benne a profán kifejezésektől; mert a szavak, művességének anyaga, a költő számára kétszeresen szimbolikusak: a profán szavak szimbolumává lesznek lelke profán rétegeinek. Öntudata legmélyén él benne valami félelem, hogy ha leírja ezeket a szavakat, ki-nem-mondandó, eltitkolandó, barbár és közönséges dolgok szakadnak be a versbe, saját barbársága, lelkének ki-nem-mondandó titkai. Arisztokratikus szóválasztás szükséges a számára, nemcsak esztétikai okokból, nemcsak művész-göggének kifejezéseül, hanem önvédelemből is. A verset ezáltal eltávolítja a lélek nyers valóságától, melyet époly kevéssé akar szelekció nélkül, megszürés nélkül megnyilvánítani, mint szavait sem. Verseit ezért sokan hidegeknek tartják és sok verse hideg is, játékos; a költő néha rászánja magát, hogy kifejezzon valamit lelkének barbár valóságából, de az utolsó percben, már írás közben meggondolja magát, játékba menekül önmaga elől, szerepet játszik, alakoskodik. De a legtöbb verse nem hideg, csak sz e m é r m e s. Az arisztokratikusan zárt forma a diszkréciónak jele. Talán ezért van, hogy Arany János és Babits Mihály az angoloktól, a diszkrét és hallgatólag nemzet költőitől tanultak legtöbbet.

A két intellektuális költőt és zárkózottságukat semmi sem jellemzi jobban, mint az, hogy stiláris problémáiknak e lelki gyökereit csak akkor közelíthetjük meg, ha egy tisztára intellektuálisnak látszó mozzanatot: g ö r ö g s é g - f e l f o g á s u k a t vetjük analízis alá. A görögségről alkotott kép kiválóan alkalmas arra, hogy a gondolkodó ember a szellem szférájába emelje sötét és ösztönös lényének életet problematikáját. A görög kultúra talán éppen azért paradigmátikus, hogy minden ember a maga paradigmáját beleláthatja.

Együttal itt kezdődik az igazi, szabályos hatás, a szó legfilológiaiabb értelmében. Babits csodás görög drámáján, a *Laodameián*, a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött le. A *Laodameia* tökéletesebb, mint Swinburne mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozíciója makulátlan. Ami Swinburnenél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyilvánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögőbb (olyan értelemben, ahogy a görögöt manapság elképzeljük).

A legelső hatás itt a felbátorítás lehetett. Az *Atalanta* helyét a világirodalomban az jelöli meg, hogy az összes modern görögtárgyú drámák közül ebben van a legerősebb feszültség görög és modern elemek között, ez a dráma hidal át legszélsőségesebb ellentéteket gő-

rög formák és modern életérzés között. A forma eléri úgyszólván a végső határokat, amennyire egy modern nyelven írott mű görögös lehet; kórusokban, verskonstrukcióban, sőt a nyelvnek lehetőleg görögös amplitudójában, a görög tragikusok jellegzetes beszédformáinak alkalmazásában az *Atalanta* pastiche-szerűen görögös. A tartalom azonban, vagy mondjuk hangulat, minden skrupulus nélkül modern, a szó aláhúzott, 19. századi értelmében: dekadens, idegi, a századvég jellegzetes szorongásaival és borzadásával telített.

Babitsot, a nagy művest, elsősorban ez a technikai bravur vonzotta, mely az említett feszültségben rejlik. Épen a pastiche tudatos-sága, a nem reszkető kéz formabiztossága imponált neki Swinburne-ben és ösztönözte hasonló erőpróbára. A másik kezdeti ösztönzés talán az volt, hogy Babitsban is felgyülemlett már előzőleg, görög tragédiák olvasása közben, sok görögös beszédhangulat, szóalak, magyar-görög ritmuslehetőség, magyar-görög epitheton ornans; Swinburne példája megmutatta, hogy ezeket nem kell félretennie lel-kének filológiai raktáraiba, hanem a szubjektív kifejezés eszközéül épűgy felhasználhatja, mint bármi mást.

Lehetséges, hogy a közelebbi tárgyválasztásban is Swinburne inspirálta Babitsot. A *Laodameia* tárgya a Szerelem halotti áldozata, egy antik nekyia, szellem-idéző áldozat, mellyel a szerelmes asszony visszakényszeríti a föld színére férjének árnyát. A halottigéző mágia elveszíti antik formalizmusát: a halottat nem a szertartások ereje idézi fel, hanem, modernül-bensőségesen, a szerelem és az emlékezés hatalma. Ez a gondolat felcsendűl Swinburne egyik legszebb versében is: *In the Salt Marshes*, mely bizarr módon az elhagyott angol tengerpartra lokalizálja Odysseus Nekyiáját. A motiváció itt már a „modern“ bensőséges:

Love more strong than dead or all things faded,
Child's and mother's, lit by love and led.⁶⁾

Megfelelője Babitsnál:

Ó lányok, halhatatlan a valódi vágy,
Léthe álmvizétől az nem alszik el

— — — — —
s fellobban olykor és legyőzi végzetét.

Tárgyi egyezés ezen az „alapeszmén“ kívül is kimutatható. Az *Atalanta* és a *Laodameia* hősnője egyaránt királynő, a királynő-fogalom teljes mithikus felségében, melynek íze talán még a matriarchális őskulturákba nyúlik vissza. Két királyné, aki a végzettel dacol, mert úgy érzi, hogy asszonyiségében mélyebb végzetet, örökebb törvényt hord magában, semmint a jóslatok sivár végzete.

Mindkét dráma cselekvésének megindítója egy végzetes álm. A két darab időbeli elhelyezése az évben is megegyezik: a kora-

⁶⁾ Szeretet, erősebb, mint a halál vagy minden elhervadt dolog, | gyermeké és anyáé, szeretettől elgyujtón és vezelve.

tavasz, mikor „a Tavasz kopói a Tél nyomán vannak“, ahogy Swinburne mondja, a vágyak, az irracionális erők, a nagy háborúk, változások, szerelmek kísértetjárásának ősi ideje.

További tárgyi megegyezést mutat a kardalok témája, még pedig a *Laodameia*-nak csaknem valamennyi kardaléé. Az első kardal mindkettőben „beállítja“ az időt és ünnepli a tavaszt; expozíció. A *Laodameia* második epódusza, — „Milyen bort adtak a föld fiának“ —, mely panaszkodik, hogy kegyetlen istenek rossz, önmérsztő anyagból alkották az embert, egy nagy *Atalanta*-himnuszra emlékeztetnek:

And the high gods took in hand
Fire, and the falling of tears
And a measure of sliding sand
From under the feet of the years.⁶⁾

A *Laodameia* harmadik, sirató kórusa csak a rimelhelyezésben mutat fel rokonságot Swinburne-nel, második része pedig, a dicsőség dicsőítése, a fiatal Babits specifikus és kedves témája. (*In Horatium, Óda a Bűnhöz.*) A negyedik kórus, — „Hol körbe kerül a Styx vize hétszer“ — a legszebb a kardalok közül és egyben a legerősebb Swinburne-hatást ez árulja el. Ezúttal azonban nem az *Atalanta* hatott rá, hanem Swinburne legismertebb költeménye, a *Garden of Proserpine*. Közös gondolatuk, melyet a fiatal Babits *Sirverse* is variál: jobb nem élni, mint élni, az árnyvilág, a nincs-világ vízióján megérzékelte. Az egyezés két strófa között csaknem szövegi egyezés.

Swinburne:

Here, where the world is quiet,
Here, where all trouble seems
Dead wind' s and spent wave' s riot
In doubtful dreams of dreams,
I watch the green field growing
For reaping folk and sowing
For harvest time and mowing
A sleepy world of streams.⁷⁾

Babits:

Ott semmitem éled és semmitem pusztul
s mert semmitem él, örök ott, ami holt
és semmitem lankad és semmitem buzdul,
s mert semmitem lesz, örök ott, ami volt,

⁶⁾ És a magas istenek kezükbe vették | tüzet és könnyek hullását | és a leűtő homok mértékét | az évek lába alól.

⁷⁾ Itt, hol csöndes a világ, | itt, ahol úgy látszik, hogy minden baj | holt szellők és elfutott hullámok zaja | álmok kétes álmaiban | figyelem a zöld rétet, amint nő, | szántó-vető népnek | aratásnak, vetésnek | folyók álmos világa.

nem vetnek, aratnak, vetnek örökre,
nem túrja a földet az emberek ökre,
nem ölt soha zöldet Flora a rögre,
nem ballag a csillag, nem fogy a hold.

Amint látjuk, a strófa-felépítés is teljesen megegyezik: a, b, a, b, c, c, c, b.

A *Laodameia* következő kórusa himnusz Artemiszhez, tartalmilag egyezik az *Atalanta* kezdő himnuszával. A *Laodameia*-ban ez a himnusz meglehetősen anorganikus „betét”, ugyancsak a következő is, az Aphrodite-himnusz, melyet talán az *Atalanta* „An evil blossom was born” kezdetű kardala inspirált.

A *Laodameia* ezután következő kórusa, — „Van egy fa, amely dús lombjai szárnyát . . .” — ugyanebből az „evil blossom” kórusból meríti inspirációját. A hasonlat egyező: a Szerelem nagy fa vagy növény, mely a vérből fakadva hordozza végzetes és keserű gyümölcsét.

Most már csak a vég-kórus van hátra, mely egyúttal a dráma befejezése, tárgyában, ritmusban és mélyebb értelemben egyaránt egyezik az *Atalanta* végkórusával. Ez a sirató-dal váltakozva csendül fel a hírnök, ill. Iphiklos szavaira, olykép, hogy a két rímelő kar-sor (az egészen végighúzódnó rímekkel) közé közbeékelődik mindig a hírnök három rímtelen epikus természetű sora. A dalrészek strófa-konstrukciója egyezik: a, b, a, b, b, még pedig a négy első sor egészen rövid, az utolsó pedig nagyon hosszú:

Vérszínű virággal
borítsuk el őt
és tavaszi ággal,
mely éjszaka nőtt,

leljen szerelemtől a léthei réti sötéten örök pihenőt.

Fel kell említeni még két erős szövegi egyezést, melyek azonban, azt hisszük, közös görög eredetire mennek vissza:

Swinburne:

With rending of cheek and of hair
Lament ye, mourn for him, weep

Babits:

Szakítsad öltönyöd, arcod
és tépjed barna hajad.

és

A thing more deadly than the face of death

láttam Halál arcánál rémesb dolgokat

Érdekes, hogy Babits, a magyar rím és ritmus nagymestere az angol rím és ritmus nagymesterétől rím- és ritmustitkokat alig tanult. Talán az magyarázza, hogy itt eszköze által, a magyar nyelv által, eleve fölényben volt az angol fölött. A magyar nyelv, amint tudjuk, alkalmas az időmértékes antik ritmus hordozására, míg az angol verselés nem. Ezért Swinburne-nek, mikor görögös verset keres, be kell érnie a görög strófaformák pusztára strukturális utánzásával, megtartva a modern rímet és metrumot, Babits viszont magából a görög metrumkincsből meríthet és így pasticheje közelebb áll a mintához. Babits megtarthatta a görög jambikus trimértet a drámai részek metrumául, Swinburne az angol fül kedvéért megrövidíti egy láb-bal. A kardalok Babitsnál három versformában váltakoznak: 1. antik strófák, 2. az antik kardalok mintájára alakított szabadabb időmértékes sorok, 3. swinburnei görög strófák, antik strukturával, de rímmel és nyugateurópai metrummal. Csak ennél az utóbbinál lehet Swinburne hatásáról szó és ezt már fel is jegyeztük: a „Hol körbe kerül . . .” a, b, a, b, c, c, c, b és a végkar a, b, a, b, b strukturája Swinburne-reminiszcenciák. Swinburne hatása azonkívül az átmenő rímek alkalmazása, Swinburne legkedvesebb műves-trükkje, mellyel Babits oeuvréjében a *Laodameián* kívül nem találkozunk: a rímek átmennek a következő strófába, pl. az első kardalnál („Minden szomorú idő közt . . .”) a séma a következő: I. versszak a, b, c, d; II. versszak a, b, c, d, — a rím csak a következő versszakban leli meg párját.

Ennyiből áll a pozitív filológia értelmében vett hatás. Ez a hatás a pozitív filológia szempontjából elég erősnek mondható, tulajdonképpen azonban nem az. Mert mindez a hatás csak azt mutatja, hogy Babits, a műves, tanult a régebbi nagy művestől, mestersége arkanumait. A szellemtörténeti összefüggés ott kezdődik, ahol a két költő görögség-felfogásával kerülünk szembe.

Drámákról lévén szó, a görögségről alkotott vizió természetesen a végzet-felfogás körül kristályosodik ki. Amióta nem-görögök görög drámákat írnak és olvasnak, fennáll a meggyőződés, hogy a görög tragédia mozgató középpontjában a Végzet van; Swinburne és Babits is úgy ábrázolják a görögséget, mint a Végzet sötét őshatalma alatt görnyedők népét. De Végzet és Végzet között, a Végzet különböző színezetei között annyi különbség van, amennyi-féle görög felvonult az európai kultúra színpadán a középkor lovagló sólymos Párisa és Helénája óta Franz Werfel kórusban vonagló pacifista trójai asszonyaiig.

Ehhez még hozzájárul az a komplikáció, hogy a Végzetnek, ennek a csakugyan centrális, világképet építő fogalomnak nem volt véglegesen rögzített képe magában a görög szellem történetében sem. Azt lehetne mondani, hogy két szóban csúcsosodik ki, ha a nagy távlatból a végsőkéig leegyszerűsítjük a problémát, a görögség attitűdje a végzettel szemben: a klasszikus Anagkéban és a késői Tycheben. Homeros és a tragikusok Anagkéja valahogy kozmikus még, mint minden erő, melyben akkor hittek: belül van a „világ lángoló

határai között"; szorosan összefügg a világ szent belső rendjével, az istenekkel és az emberekkel és talán maga a világ ez a sors. Kifejezhetetlen és kiismerhetetlen módon, de mégis törvények teljesednek általa, és általa lesz az ember emberré: mikor sorsa teljesedik, ezzel belső mivolta teljesedik ki, entelecheiája valósul meg.

A „hanyatló“ görög korban, (melynek hanyatló volta olyan relativ) a görög romantika korában az Anagke helyét a Tyche kezdi elfoglalni. „A Tyche fiatal istennő. Homeros még nem ismeri“, mondja Rohde.⁸⁾ — A régi istenek se voltak barátságosak: a boldogok fölött ott lebegett az istenek irigysége. De Tyche a perszifikált isteni rosszakarát. „Az istenek irigységét“, mondja ugyancsak Rohde, „melyben a régiek hittek, teljesen a Tychere viszik át“. „Mindegyre a Tyche hatalmáról beszélnek a költők, a világ vak és gonosz úrnőjéről, kinek értelmetlen, csak a pihenés nélküli változásban kedvét lelő önkénye nemcsak az embereken, de magukon az istenekén is uralkodik“.

A klasszikus görög korszak romantikus enyészetnek indult. A világ nagy zártsága megszűnt és a legfőbb nagyhatalom nem e világi többé, akarata kívül áll minden világi, minden szent törvényen, ezért kísérteties, nem isteni, hanem démoni, ellenséges, gonosz. A klasszikus végzet hatalma minden iszonyatossága mellett is felemelő volt, mert beteljesedést jelentett, tragikus volt és katartikus. A Tyche démoni hatalma hátborzongató, lesújtó, megbénító, nem tragikus, hanem kétségbeejtő. Az anagke a végzetsújtotta hőst a végzetes pillanatot eksztázisában énjének végső, legnagyobb kifejtésére lobbantotta, a Tyche szétoldja az ént független végzetes pillanatokra.

Míg Goethet a magasztos Végzet vonzotta a görög tragédiához, Swinburnet a démoni Tyche bálványarca igézte meg. Ez az a pont, ahol a görögség a számára élménnyé vált és énjének építő részévé: a dekadens, a romantikus a görögségből is csak a dekadenset és romantikusát tudja magába asszimilálni. Babitsot egy generációval később Swinburne-ben épen az fogja meg, hogy ezt a hangot ki tudja hallani a görögség szimfoniájából.

Mindkettőjük drámájában a címben foglalt női név csak ürügy, nem ők a hősnők, Atalanta és Laodameia, ők csak játékaik az igazi, a sokkal nagyobb nőalaknak, ki előtt felzokog és összealázkodik a karok himnusza: Tychenek, az örök bálványnak, kihez a 19. század szörnyű viszontagságok közt hazatalál. Swinburne kórusa eksztázis íveléssel átkozza el az ember életét, mely a sors-isten lába alatt vonaglik, míg eljut a rettenetes és a számára mindent magába foglaló sor kikiáltására: „The supreme evil God“, Isten a legfőbb rossz.

Babitsnál:

a sors buta lába gázol a
lélek kádjában ütemre
és ömlik a vérző fürtből
a bor vérszínű leve.

⁸⁾ E. Rohde: Der griechische Roman, 1914.

Új mithológiához értek el itt, új, nagyon személyes istennővel a trónuson és ennek az istennőnek nagyon személyes tulajdonsága van: a swinburnei sors szatanisztikus. — Sátános az, aki okatlanul gonosz, aki a gonoszságot a gonoszságért és a jószág ellen teszi és ilyen a swinburnei sors. Gyötri és irtja az embereket, anélkül, hogy büntetné őket, csak azért, mert örömét leli a szenvedésben. Még pedig legfőképp a fizikai szenvedésben.

A Tyche a kiömlő vérben találja perverz gyönyörét. Minden irodalmi alkotásnak megvan a maga alapszíne, mely a jelzők és domináló főnevek szóhangulatából tevődik össze. Az *Atalanta* és a *Laodameia* vérszínűek. A *Laodameia* vérszíne külsőségesebb: a véráldozat, vérszínű virág, a vér szó állandó használata teszi — az *Atalanta* lényegében, szóskálájának egésze és víziója által vérszínű, mint Swinburne egész fiatalkori költészete.

A sátánosság és vérszeretet rettenetes plasztikus vízióvá testesül a két darab végjelenetében, melyekért talán a két darab megíratott; ezek már semmiben sem antik, hanem sötétan késő romantikus képek, az enyészet-romantika korából: Laodameia halála alakatlan, véres, eltűnő férjének árny-karja közt és még inkább Meleager halála vagy inkább hirtelen elenyészése, mikor az életét szimbolizáló üszök elhamvad — és csak a kórus marad meg, földresújtottan és a véksőkig iszonyodva, az enyészet fölött és a sátános istennővel szemtől-szemben.

Itt kell keresni a két darab lelki gyökereit. Nem történhet ok nélkül, hogy egy annyira lírai lírikus, mint a fiatal Swinburne volt, a töle emberileg annyira távolálló Meleager-mondát választja témául; kell valami titkos zsilipnek lennie, melyen át ebbe az idegen anyagba a költő egész túláradó szubjektivitása beleömlik. Ez a szatanizmus. Ugyanezt, mint vezérmotívumot megtaláljuk a fiatal Swinburne legtöbb művében. Jellegetes pl. *Rococo* c. költeménye, melyből fentebb idéztünk. Jellegetes *Love's Cross-Currents* c. levélregényének bevezető jelenete, ahol a kisfiú, a regény későbbi hőse, jóformán minden különösebb motiváció nélkül megkorbácsoltatja magát. De Swinburne sátánosságának legteljesebb hordozója *Chastelard* c. drámája, a Mary Stuart trilógia első része, melyet az Atalantával kb. egyidőben írt. Mary Stuart, „gyermekkorának vörös csillaga”, itt olyanak van rajzolva, amilyen talán csakugyan volt: a sátános asszony, a halálhozó szépségnek, aki végzetévé válik minden szerelmesének. A darabnak különösen morbid, swinburnei ízét az adja meg, hogy Chastelard tudja, hogy szerelme halálba fut és mégis vagy talán éppen ezért szereti Stuart Máriát, benne tulajdon halálát szereti, lassú, kínos és ezért gyönyörteljes elhalását, az enyészetet. Ez az érzés adja a gyönyörű darab (Swinburne legtökéletesebb műve) földalatti páthoszáát, mely itt-ott félreérthetetlen és feledhetetlen sorokban tör ki:

I know her ways of loving, all of them;
 A sweet soft way the first is; afterward
 It burnes and bites like fire; the end of that
 Charred dust and eyelids bitten through with smoke.⁹⁾

Az enyészet szerelmese beszél itt. Különösen megdöbbenő a halál lassú kiélvezése, amint Chastelard és beléjevetítve a költő Swinburne teszi:

If you will slay me, be not over quick,
 Kill me with some slow heavy kiss that plucks
 The heart out at the lips.¹⁰⁾

És mindég és újra Stuart Mária gyilkos, véres szépségének áhitatos rajzolása, az ifjúkor egész sötét, odaadott szenvedélyességével; Swinburne legnagyobb szerelme volt a skót királynő keserű szépsége, méreg-gyöngyös ajka („A bitter beauty, poisonous-pearled mouth”) és bizonyára fiatalokora üdvössége lett volna, ha szenvedhetett volna érte és általa, mint ősei tették.

Az *Atalantában* a szatanizmus a sorsra projiciálódik. Hangsúlyoztuk az előbbieken, hogy a Tyche nő — amint Swinburne átéli, Stuart Mária testvére. Testet öltése a hideg, fehér Atalanta, akiért meghalnak a férfiak, aki egyetlen csókjában elveszi Meleager elrepülő életét. Az *Atalanta* is Swinburne sátánosságának kiélése.

A további analízis már a pszichopathológia körébe tartozik. A freudista talán megállapítaná az ilyenkor szokásos Ödipusz-komplexumot: erre mutat a gyermekének halálát okozó Althaea királynő alakja, mely, mint már érintettük, veszedelmesen rokon a mīthikus és a tudatalatti nagy Anya-fogalommal, ahogy az Anya a kisgyermek fantáziájában él.

Babitsnál a szatanizmus részben szekundár: swinburnei téma és hangulat; különben is akkor „a levegőben volt”. De bizonyára megvan a lelki alapja, mert belső analógia nélkül nem fordult volna éppen ehhez a műhöz ihletésért.

Minket azonban nem maga a pathologikum érdekel; azért foglalkoztunk vele, mert úgy hisszük, kulcsot ad a kezünkbe a két költő fiatalkori oeuvrejének mélyebb megértéséhez és ezzel megvilágítja az intellektuális költészet lelki titkát, lélekben való keletkezését.

Innen megérthetjük azt a visszafojtottságot, melyet mint stílus-konstituáló elemet figyeltünk meg a prerafaeliáknál és két költőnk-nél. A *poeta doctus*-nak, amennyiben igazán poeta és nemcsak doctus, intellektualitása tulajdonképpen mélyen emberi, őszinte. Lélekben való-ságos attitűd; a romantikus „sich-fliehn” egyik fajtája. A költő a

⁹⁾ Ismerem szerelme módját valahányat | édes és lágy az első, azután | éget és mar, mint a tűz, a vége | megszenesedett por és szemhéjak, melyeket átharapott a füst.

¹⁰⁾ Ha meg akarsz ölni, ne légy nagyon gyors, | ölj meg egy lassu nehéz csókkal | mely kiszívja | a szívet az ajakból.

tudatosságba, a technika tudatos virtuozításába és a történelem-átélés tudatosságába menekül, hogy elleplezze nagyon is spontán szenvedélyeit. Arról van itt szó, hogy az intellektuális költő nemhogy kevésbé szenvedélyes, szűkebb határok közé szorított ösztönélete élő, mint az „ösztönös“ költő, hanem ellenkezőleg: ösztönélete túlságosan is hatalmas, és túlságosan is kontaktusban van a lélek sötét őshatalmaival, épen ezért nem bocsátkozhatik bele szabadon költészetébe. Az az érzelmi hullámvész, mely Swinburnet vagy a fiatal Babitsot eltölti, különös, morbid, nem mindennapi, nem szociális, nem arra való, hogy nyílt és őszinte kifejezésre találjon: Swinburne-nél a sátános szenvedély, Babitsnál talán valami más, komplikált és néven nem is nevezhető vágy, melynek a sátánosság is már csak másodlagos, kimondható szimbóluma. Az egész intellektualitás, forma és tárgyválasztás tudatossága tulajdonképpen mind arra való csak, hogy ruha legyen, leplező, elfedő, a sátános szenvedély, az östenger, a Szenvedély fölött — mely csak itt-ott, egyes sorokban tör elő vulkanikusan és ezek a sorok a feledhetetlenek és ezek köré, tompítóul, álságul, drapériául íratott az egész költemény.

Teljességgel félreérti tehát az intellektuális költőt, aki száraz, érzéstelen racionalitást lát lényében. A fiatal Swinburne és a fiatal Babits épen olyan emberek voltak, akiknél az irracionális elemek, a költészetet tápláló, zsenialitást áradó tudatalatti lélekretegek nagyon is közel voltak a felszínhez, folytonos kirobbanással és én-robbanással fenyegettek és csak a forma és az intellektualitás féke szorította vissza őket annyira, amennyire. Könnyű dolog a középszerű ember költőnek spontánnak, ösztönösnek, nem-tudatosnak lennie; ő az éltető irracionális rétegektől oly messzire szakadt, hogy nyugodtan vallomásozhatja minden érzését verseibe, hiszen a bennük csörgedező ösztön oly ártatlan, olyannyira elbirja a napvilágot, oly kevésse eruptív — de mit tehet az, aki földrengéseket, gyilkosságokat, ütközeteket hordoz magában és földalatti titánok leláncoltságával rokon? Ha nincs meg benne Ady titáni bátorsága, gőgje és harci vágya, az okosság apollinikus várába menekül és csak sejteti szörnyű tengereit. *Wer adel hat, erfüllt sich nur im bild*, — mondja a poeta doctusok legnagyobbja, Stefan George.

Mindez, amit eddig megállapítottunk, hangsúlyozottan a két költő fiatalkorára vonatkozik. Később mind a ketten „egészségesek“ lettek. A morbid vonás fokozatosan elveszett költészetükből és talán ugyanolyan mértékben csökkent költészetük intellektuális volta is. Swinburne az egyszerű életörömök számára talált gyönyörű hangoikat, a nagyvonalú, egyszerű honi tájat rajzolja későbbi verseiben és az angol nemzet imperialisztikus aspirációit. Babits is az egyszerűbb érzések és az őt körülvevő emberi kollektivitás számára tartotta készen érettebb liráját. Swinburne férfivé átalakulását L. Cazamian, az angol irodalom kíváló francia ismerője, azzal magyarázza, hogy Swinburne fiatalkori iránya nem volt egészen őszinte. „A csillogó furcsaságok, az intellektualizált élmények, melyek felé egy pillanattal orientálódni látszott, nem feleltek meg igazán lényének, sokkal egy-

szerűbb, sokkal tradicionálisabb ennél. Fokozatosan megszabadulva felvett perverzitásaitól, melyek megrémítették első olvasóit, nem is meglepő, amikor, egy meglehetősen orthodox érzelmű költészet felé látjuk fejlődni¹¹⁾

Nem tudunk igazat adni Cazamiannak. Ami itt történt, nem más, mint a tipikus fejlődési folyamat, melyen különböző formában minden nagy alkotó keresztülment: a férfivá levés, a konkretizálódás folyamata, melynek ehelyütt nem adhatjuk teljes lélektani részletezését. A fiatalember még teljes kontaktusban van lelkének irracionális rétegeivel, az ottani áramlásokat még teljes heveségükben érzi, ezért költészete újszerű, zseniális és beteg, vagyis magányos, az emberi kollektivitástól, mely a normálisat, az egészséget megszabja, elkülönült. Az a világ, ahonnan inspirált, ahonnan legnagyobb sorai kiszakadnak, nagyon távol van az emberek világától. Később azonban egyre jobban eltávolodik az irracionálístól és ebben a mértékben közeledik az emberi világhoz. Végbemegy a nagy Hazatalálás a tradíciókban, a saját népiségében, nemzetében, családjában, az eszmében, az egész őt körülvevő világban, a racionálisban. Wertherből Wilhelm Meister lesz, Adyból, az *Új versek* magányosából, a *Halottak élén* nemzetsiratója.

A Hazatalálás új erőforrássá válik, mikor az irracionális forrás kiapadt és a magányosokból a kollektivitás költője lesz. De azért mégis: a fiatalkori művekben van valami furcsa szépség, melyet az érettebb kor már nem tud megvalósítani. Sötét mélységekből hirtelen-ütlan szakadtak ki és körüllebegi őket születésük misztériuma.

(Budapest.)

Szerb Antal.

¹¹⁾ Histoire de la Littérature Anglaise, Paris, 1925, 1191. l.